HORIZONTALIDAD Y VERTICALIDAD EN LA MÚSICA DE LA BAJA EDED

MEDIA

por

PILAR CHÍAS NAVARRO



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE *MADRID*

5-11-07

HORIZONTALIDAD Y VERTICALIDAD EN LA MÚSICA DE LA BAJA EDED MEDIA

por

PILAR CHÍAS NAVARRO

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-11-07

C U A D E R N O S
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA

NUMERACIÓN

5 Área
11 Autor
07 Ordinal de cuaderno (del autor)

TEMAS

0 VARIOS
1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN

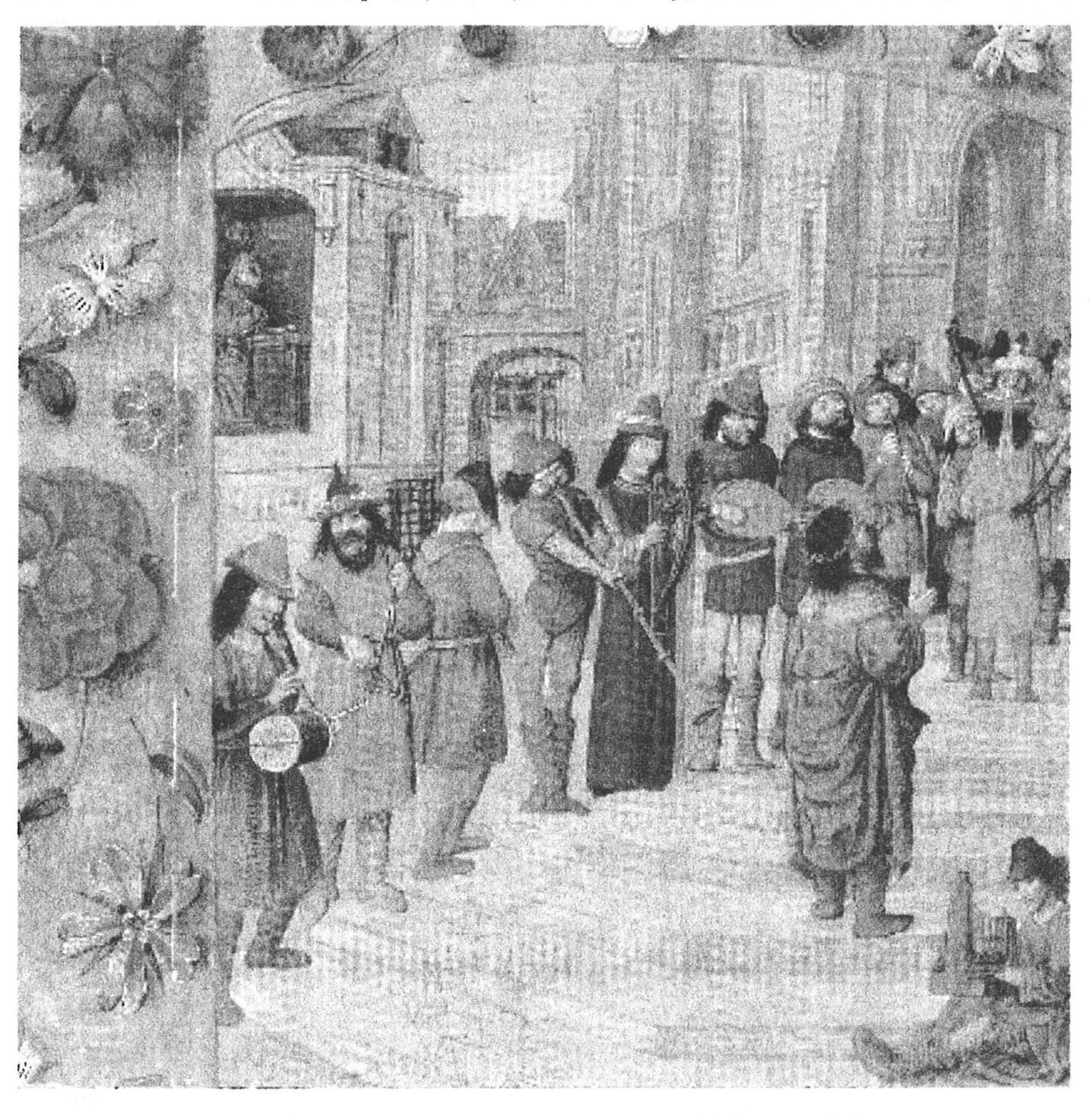
Horizontalidad y verticalidad en la musica y la arquitectura de la Baja Edad Media

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Gestión y portada: Nadezhda Vasileva Nicheva
CUADERNO 192.01 / 5-11-07
ISBN: 84-9728-164-0
Depósito Legal: M-25902-2005

HORIZONTALIDAD Y VERTICALIDAD EN LA MÚSICA Y LA ARQUITECTURA DE LA BAJA EDAD MEDIA

ÍNDICE

Breviario de la reina Isabel de España (ca. 1497). British Library, Londres. MS Add 18851, fol 184 v



LA HERENCIA DE LA ALTA EDAD MEDIA

Desde el s. XII ciertas circunstancias favorecieron el progreso de la música

- La precisión en la notación
    - A costa de reducir la variedad y la sutileza de los ornamentos
- La adopción de ritmos mensurables
- La alteración de ciertos sonidos
- La polifonía

Salvo escasas excepciones

- Sólo se conserva música de iglesia manuscrita anterior al s. XII
    - Durante siglos la Iglesia fue el centro de la cultura musical y el modelo de inspiración melódica
        - La función principal de la música era alabar a Dios
        - La Iglesia condenaba cualquier forma de música profana = costumbre pagana o producida por un lego
            - Se recomendaba la simplicidad y la fidelidad a los modelos preestablecidos
            - Advertía contra la música de ciertas diversiones: especialmente las canciones de los mimos
            - Los bailes conducían directamente al infierno
            - Prohibió
                - Los microintervalos, por los que se distinguía a los cantantes profesionales
                - Y la intervención de instrumentos en el culto
- Apenas hay testimonios sobre la música profana (privada o pública) de esta época fronteriza con la Alta Edad Media
    - Guerras, invasiones y epidemias no favorecieron el desarrollo de un arte refinado

Clovis y Childerico en Francia

- Intentaron recuperar la música de tradición helénica

Rehabilitaron algunos teatros y trajeron citaredos de Italia (autodenominados "músicos de los príncipes")

La época carolingia fue más favorable

Se conservan:

La notación de músicas adaptadas a textos de Horacio y de Virgilio (Cambridge Library)

Algunos cantos de circunstancias:

Por la muerte de Carlomagno (814) y por la batalla de Fontenoy (841) (Ms. de Saint-Martial)

Las fuentes iconográficas y literarias aluden a:

Los instrumentos y sus tañedores (juglares o *joculatores*)[1]

Se desconoce su repertorio

Los bailes de los *ministri* y de los saltimbanquis

Los bailes de iglesia (que se prohibieron en el s. VIII)

Primeras polémicas teóricas con trasfondo estético

Toma de posiciones

Confrontación entre:

Ars Antiqua

Valores de sencillez y claridad

La música al servicio de la religión (externa a aquélla)

Defensa de un control de la vida colectiva

Ars Nova

Novedad y renovación

La música como fin en sí misma, autosuficiente y autónoma por su valor auditivo

Bula de Juan XXII (1322):

Condenó el *Ars Nova* y las tendencias modernas en la música

«Algunos discípulos de una nueva escuela, poniendo todo su empeño en medir el tiempo, intentan expresar mediante nuevas notas aires inventados sólo por ellos, con menoscabo de los antiguos cantos, que

[1] Véase [CHÍAS 2005 b]

ellos sustituyen por otros compuestos a base de breves y semibreves y de notas casi inasibles. Ellos interrumpen las melodías, las vuelven afeminadas debido al uso del discanto, las inundan a veces de un canto dado o de vulgares motetes, de forma que, frecuentemente, manifiestan su desprecio a los principios por los que se rigen el Antifonario y el Gradual [...] y al mezclar unos tonos con otros sin discernirlos. la multitud de notas anula los sencillos y equilibrados razonamientos por medio de los cuales, dentro del canto llano, se distinguen unas notas de otras. [...] embriagan los oídos y no se preocupan de los espíritus; imitan mediante gestos lo que cantan o tocan, de modo que [hacen que] uno se olvide de la devoción que se pretendía y que uno aprenda la relajación de costumbres que debía haberse evitado.»

EL LARGO CAMINO DEL *ARS NOVA*

Nueva cultura tras la caída de los carolingios (987)

- La música culta occidental sucedió a las tradiciones musicales antiguas
  - Inicio de la ruptura de los vínculos con la Antigüedad
    - Aparecieron los primeros rasgos característicos de la cultura musical de Occidente
      - Principio evolutivo, creciente complejidad y especialización
      - Cuestionamiento del sistema por ideas "modernas"
      - Concepto de "obra"

Tropos y polifonía

- Muestra del afán de modernizar
  - Por incorporación de elementos nuevos en una tradición antigua amenazada por la degeneración / la esterilidad
- Tropo: pieza lírica insertada en la liturgia
  - En el origen de
    - El "drama litúrgico"
    - La lírica de los trovadores
  - Cuando se independizó de las piezas litúrgicas, produjo unas composiciones originales:
    - Los *versus* (Saint-Martial de Limoges, s. X)
      - Se componían para acompañar a los momentos "vacíos" de la liturgia (especialmente desplazamientos durante los oficios)
        - De ellos deriva la canción de los primeros trovadores (*vers*)
    - Los *conductus* (canto de conducta)
      - Originaron en el s. XIII uno de los principales géneros polifónicos (Escuela de Nôtre-Dame)
- Polifonía: considerada una forma de tropo, en la que la interpolación es vertical

Las nuevas prácticas musicales favorecieron el desarrollo de la notación y la inventiva:

A causa de la deficiente transmisión de las ideas musicales

La notación aportó ventajas frente a la tradición oral (en perjuicio de la memoria)

Aumentó la especialización

Aparecieron dos grupos distintos de músicos:

El trovador de melodías

El contrapuntista

Surgió la composición autónoma (de autor)

Fija, individual, transmisible

La música se fue organizando de manera cada vez más autónoma y compleja en la teoría y la praxis

Decadencia de la concepción teológico-cosmológica:

Aparición de una auténtica estética musical

Definiciones mejor articuladas, alejadas de fórmulas anquilosadas (*bene modulandi scientia*)

Desarrollo de la polifonía y el contrapunto

Imposibilidad de definir la modalidad fuera de la monodia

Monodía: se mantuvo en

La música improvisada

O de tradición oral[2] :

Cantos de trovadores y troveros

Minnesang alemán

Lauda italiano

Enseñanza culta de la música:

Centrada en el contrapunto (organización sistemática de superposición de sonidos)

---

[2] Véase [CHÍAS 2005 b]

La polifonía

Principios del contrapunto

Contrapunto: sucesiones (*progressions*) de intervalos concebidos como entidades de 2 sonidos

Técnica compositiva en 2 partes: como en una progresión melódica, combinación de una nota con otra en simultaneidad para producir una segunda progresión (punto contra punto)

Composición por sucesión lineal (melódica)

Encadenamientos armónicos: búsqueda de la *harmonia varietas*

Sobre la base de 2 principios (contrapunto de 1ª especie):

El tipo de sonoridad que se quería oír con el intervalo armónico producido

Uso exclusivo de consonancias para el intervalo armónico de base (estructural)

Limitación de las disonancias a ornamentos entre 2 intervalos estructurales

Esto lleva a contrapuntos de 2ª, 3ª y 4ª especie

El tipo de movimiento que debía producirse en el paso de un intervalo a otro

Primacía del movimiento contrario (una voz sube mientras la otra baja)

Movimiento paralelo

Movimiento oblicuo (una voz se mantiene, la otra sube o baja)

Nombre inicial: *discantus*

Desde el s. XIV: contrapunto (*contrapunctus*)

Hasta la irrupción del pensamiento armónico: toda composición polifónica (con independencia del número de sus partes) se concebía como un procedimiento contrapuntístico

Implicando 2 voces únicamente

Que bastaba aplicar tantas veces como fuera necesario, según el número de partes

Tipos de contrapunto: en Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti* (1477)

Contrapunto simple (*contrapunctus simplex*) o de 1ª especie : encadenamiento de consonancias

Lecciones hasta el s. XV (*Klangschrittlehre*)

Sólo trata de los intervalos estructurales

Lejos de la consideración de valores rítmicos

Contrapunto disminuido (*discantus diminutus, floridus o fractabilis*): supone una actuación más o menos libre de la voz opuesta al tenor

Aparición de disonancias entre las consonancias del *contrapunctus simplex*

Consideración de parámetros rítmicos y melódicos

Noción de *tactus*: unidad de pulsación que permite organizar los tiempos débiles y fuertes

Disonancia: fenómeno transitorio que hace apreciar más la consonancia (transiciones)

Contrapunto de más de dos voces: en Francon de Cologne[3] , *Ars cantus mensurabilis*

«Quien quiera componer un triplum debe considerar el tenor y el discanto, de modo que si el triplum hace disonancia con el tenor, no lo hace con el discanto, y vice versa; [...] y quien quiera componer un quadruplum debe considerar todas las voces compuestas previamente, de modo que si esta cuarta voz hace disonancia con alguna de ellas, sea consonante con las otras.»

Musica Enchiriadis (fi. s. IX): primera descripción del principio de la polifonía[4]

Ilustrado con breves ejemplos notados

Voces simultáneas siempre paralelas (semejantes) y en consonancia perfecta:

A intervalos de octava, de quinta o de cuarta

[3] Véase más adelante en "La polémica Ars Antiqua-Ars Nova".

[4] Véase [CHÍAS 2005]

Para asegurar la impresión de consonancia

Recomendaba partir del unísono y acabar al unísono (diafonía*)

La novedad no era la existencia de la práctica polifónica, sino su adopción por la música culta (técnica del contrapunto)

Por decadencia del Gregoriano

Composiciones cada vez más complejas

Desde el s. XIII: dimensión vertical de la música a partir de la composición de melodías simultáneas

Dificultades de notación y ejecución

Requería músicos especializados (no anónimos)

Discantus positio vulgaris:

Definición de las 2 formas que podía adoptar el *Zusammenklang* en un intervalo:

Consonancia

Disonancia

Hay intervalos mejores que otros (relacionan la octava pitagórica con la práctica del monocordio)

Unísono

Quinta (relación 2/3)

Octava (relación 2/1)

Consciencia de la dimensión vertical:

Necesidad de una notación precisa de duraciones de notas

Estimuló la búsqueda, permitiendo superar las etapas más rudimentarias

Convirtió la polifonía en un método de composición

Notación de la música mensurada

Adopción generalizada de las 4 líneas: Italia (2ª mitad s. XI)

Ritmo no definido por la notación

Soluciones sucesivas:

Inspiración en la métrica latina, cuyas normas se adaptaron trabajosamente a la música

Desde mediados del s. XI: un sistema de rirmos estereotipados se aplicó a la música polifónica (probablemente también a géneros monódicos silábicos)

"Modos rítmicos": formados a base de medidas parecidas (análogas a los "pies" de la métrica clásica) y determinadas por

Carácter melódico

Prosodia

Convenciones del momento

La larga solía valer 2 breves

El modo se conservaba hasta el final para cada voz

Uso de las ligaduras (figuras compuestas por varias notas sobre la misma sílaba) con valores rítmicos definidos

Fines s. XII: los teóricos empezaron a abordar un mecanismo cada vez más complejo

Johannes de Garlandia: teoría detallada en *De musica mensurabilis positio* (principios s. XIII)[5]

Fundamentos matemáticos más que auditivos

Distinción consonancia / disonancia

Subdivididas a su vez en 3 cualidades: perfecta, media e imperfecta

<u>Consonancias</u>[6]

Perfectas	*Medias*	*Imperfectas*
Unísono	Quinta (3:2) [3:2]	3ª mayor (5:4) [81:64]
Octava (2:1) [2:1]	Cuarta (4:3) [4:3]	3ª menor (6:5)

<u>Disonancias</u>

Imperfectas	*Medias*	*Perfectas*
6ª mayor (5:3) [27:16]	2ª mayor (9:8) [9:8]	7ª mayor (15:8) [243:128]
7ª menor (9:5)	6ª menor (8:5)	2ª menor (10:9)
		4ª aumentada (24:17)

[5] Véase más adelante "La polémica *Ars Antiqua- Ars Nova*".
[6] Según Aristóteles (a:b), según Pitágoras [a:b].

Imposición de la superioridad del ternario (fines s. XII-principios s. XIII)

La larga valía (en principio) 3 breves

Sólo 2 si estaba precedida o seguida de una breve (con la que formaría la célula ternaria)

Modos rítmicos (difícil interpretación, muchas posibilidades interpretativas):

1º	Troqueo	- U
2º	Yambo	U -
3º	Dáctilo	- U U
4º	Anapesto (raro)	U U -
5º	Espondeo/moloso	- - -
6º	Pirriquio/tribaco	U U U

En el 3º y el 4º: las dos breves son desiguales para formar una célula ternaria ("perfección"):

Una vale 1 tiempo (*brevis recta*)

La otra 2 (*brevis altera*)

Equivalen a nuestros 6/4 o 6/8

Notación proporcional: nuevas figuras para las notas con duraciones relativas y proporciones constantes (principios s. XIII)

Fue el mayor avance en la notación simbólica desde la adopción de la diastemacia

Teoría establecida en numerosos tratados:

Francon de Colonia, *Ars cantus mensurabilis* (ca. 1260)[7]

Principales signos: maxima o duplex longa, longa (perfecta o imperfecta), brevis (recta o altera), semi-brevis (major o minor)

Puntos (*puncta divisionis*): separaban a veces las células ternarias (perfecciones)

Función equivalente a las barras de medida (desde el s. XV)

Revisión y mejora de la notación franconiana: abandono de la cualidad "media"

Consonancias y disonancias perfectas o imperfectas

Asimilación progresiva de las 2 sextas a la categoría de consonantes

Cambio de la 4ª a las disonancias

[7] Véase más adelante: "La polémica *Ars Antiqua-Ars Nova*".

Mediados s. XIV:

La categoría "imperfecta" sólo para las consonancias

Todo lo que no es consonante, es disonante

Consonancias perfectas:

Unísono, quinta, octava (y la 12ª = aumento de la quinta sobre la octava)

Consonancias imperfectas:

Las 2 terceras y las 2 sextas, mayores y menores (y la 10ª = aumento a la octava de la tercera)

Disonancias:

Las 2 segundas, la cuarta, la cuarta aumentada o quinta disminuída, las 2 séptimas (y los aumentos de estos intervalos sobre la octava = 9ª mayor o menor, 11ª...)

Philippe de Vitry, *Ars nova musicae* (ca. 1325)[8] : con los elementos esenciales de nuestro sistema de notación

Modus (perfectus, imperfectus)

Tempus (perfectum, imperfectum)

Prolatio (perfecta, imperfecta)

Las 4 combinaciones posibles de un tempus y una prolatio formaban los 4 tipos de medida principales (tempora) del s. XIV

Un valor nuevo: la mínima

Se restablece el ritmo binario

Sucesiva complicación del sistema (último cuarto s. XIV)

Nuevas convenciones: *punctum additionis* (nuestro puntillo), notas rojas para indicar el paso de ternario a binario, submúltiplos de la mínima, notas blancas (uso generalizado en el s. XV, junto a las negras; redondeadas por los grabadores en el s. XVI), incorporación de la quinta línea...

[8] Véase la nota anterior.

Etapas del desarrollo de la polifonía culta (muy lento)

Movimiento contrario (discanto) (ca. 1025-1140):

Origen del contrapunto

Cuando una voz sube, otra baja (y vice versa)

La voz principal más grave, y la organal o "de discanto" por encima

Siempre nota contra nota

Unísono: intervalo de conclusión de la melodía

Descrito por 1ª vez por Guido d'Arezzo, *Micrologus* (ca. 1025)

Preocupación por clasificar los intervalos según su grado de consonancia

Después por John Cotton (Jean d'Afflighem) y por el tratado *Ad organum faciendum* (ca. 1100)

Reglamentación de los intervalos según su desarrollo espacio-temporal

El movimiento contrario puede hacer aparecer fugazmente consonancias imperfectas (tercera) e incluso disonancias (segunda mayor)

Base teórica para la auténtica polifonía

Códice de Las Huelgas (Burgos)

Organum florido (desde ca. 1140):

La tercera y la sexta: "consonantes imperfectas"

Favorecen la flexibilidad de la voz organal (*duplum*) y su enriquecimiento con largos melismas vocalizados (¿instrumentados?) que discurren sobre la voz principal (tenor, *quia discantus tenet*) mantenida en los graves

Las dos voces tienen duraciones diferentes

Devaluación de la voz principalis (soporte del melisma)

Códice Calixtino: "Kyrie cunctipotens" (Santiago)

Se incorporan otras voces: *triplum, quadruplum*

La tenor sólo utiliza algunas notas del tema litúrgico, muy prolongadas para permitir los melismas de la *duplum*

La frase se podía repetir muchas veces

Pérdida del sistema modal por la superposición de una 2ª línea melódica:

Naturaleza modal de la melodía orignal: sólo existe en teoría

Ampliación de componentes melódicos. provoca desestructuración en beneficio del soporte armónico

Proceso de naturaleza vertical

Motivación nueva: interés por producir

Una buena consonancia

Un buen encadenamiento entre consonancias

Escuela del Limousin (desde 1150):

Intentó hacer corresponder a cada nota de la voz principal varias notas de discanto (de la voz organal)

Auténtica polifonía (Ms. Saint-Martial)

Introdujo la necesidad de la notación proporcional

En el s. XII la mayoría de la música notada era aún monódica

Escuela de Notre-Dame (conocida por copias de los ss. XIII y XIV)

Léonin, *optimus organista*

Representa la transición entre el organum florido de Saint-Martial y la polifonía medida de Pérotin

Probable autor de un *Magnus liber de gradali et Antiphonarii* (más de 80 organa a 2 voces, revisado y completado por Pérotin)

Pérotin, *optimus discantor*

Primeras obras maestras de la polifonía:

Organa a 4 voces (*quadrupla*):

"Viderunt omnes"

Canon a la quinta entre el *duplum* y el *triplum*

Inversión de las voces

Utilizado sobre todo en Inglaterra

Inglaterra (s. XIII): tipo de organum muy refinado en el que las partes no se organizaban por octavas, quintas o cuartas, sino por terceras paralelas (*gymel*, de *gemellum o cantus gemellus*)

Práctica de probable origen celta

Origen del "falso bordón" (series de sextas o acordes de 3 tonos)

Gran influencia en las polifonías vocales del Renacimiento

Otros géneros polifónicos

Organum paralelo (hasta ca. 1025)

Mantuvieron las directrices de *Musica Enchiriadis*

Otras 2 voces podían cantar a la octava de las primeras (diafonía u organum paralelo)

No era auténtica polifonía

Sino un enriquecimiento de una melodía litúrgica dada (*Vox principalis*) a la que se ha añadido una voz gemela (*Vox organalis*) improvisada en grave o en agudo

Es el mismo principio de muchos órganos medievales:

Cada tecla o tirador hacía sonar varios tubos afinados en cuarta, quinta u octava

Primera gran recopilación de *organa*: *Winchester Tropper* (ca. 1000; Oxford, Bodleian Library)

Más de 150 obras, algunas posiblemente en movimiento contrario

Neumas sin líneas: transcripción hipotética

Conductus: tenor original (compuesto)

Todas las voces tienen el mismo ritmo y texto (sacro o profano, más bien solemne)

2, 3 y excepcionalmente 4 voces: ninguna con valores largos

Finales de secuencia a menudo enriquecidas con ritornellos sin texto (*caudae*), quizá confiados a instrumentos

Ca. 1240: ejemplos de contrapunto con voces cuyo orden se altera

Temas variados (habitualmente en latin): morales o políticos, celebración de victorias, coronación de reyes...

Motete (ca. 1200) (no tiene relación con los motetes desde el s. XVII):

Las vocalizaciones de la voz organal dotadas de un texto diferente del de la principal (principio de los tropos)

Se cantaban las palabras del tropo: el *duplum* se llamó *motetus*

Tenor litúrgico en valores largos, limitado a algunas notas (frecuentemente repetidas)

Fragmento a veces tan breve como un *ostinato*

Inicialmente textos religiosos, parafraseando el texto del tenor en latin

Después en lengua vulgar (generalizada desde 1250)

Motetes bilingües

A veces mezclaban textos religiosos y profanos (uno cada voz)

Recurso al entremezclado de las voces: cada voz cantaba un fragmento melódico y la voz vecina lo concluía

Principio de imitación que se consolidó en la fuga

Desde el s. XIII: la imitación dió origen a la *rota* o canon ("sometido a la regla")

Segunda mitad s. XIII: temas tomados del repertorio de danzas y canciones profanas

Tenor muy sencilla, confiada a los instrumentos

Semejaba una canción acompañada de una, dos o tres voces

Canciones con estrofa: se distinguían de motetes y conductus por:

Estructura melódica precisa con la aparición periódica de una estrofa

Texto único que imponía (en el s. XIII) el mismo ritmo a todas las voces

Predominio melódico de la *vox prius facta* acompañada por las otras voces

La melodía principal solía ser la voz mediana

"Rondós a 3 voces" de Adam de la Halle[9]

La polémica *Ars Antiqua - Ars Nova*

Progresivo desvinculamiento de razones de tipo teológico / cosmológico / moralista

Johannes de Garlandia (ca. 1190-?)

Se le atribuyen *De cantu plano* y *De musica mensurabilis positio*

Autor de *Introductio musicae*

[9] Sobre este compositor, véase el apartado "Los espectáculos con temas totalmente profanos".

Por exigencias históricas y técnicas, dividió la música en: llana, mensural e instrumental

> «La música llana es la divulgada, por vez primera, por el beato Gregorio en honor de Dios y de la madre gloriosísima de Dios; acto seguido, fue corregida, ordenada y compuesta de nuevo por el monje Guido. la música mensural es la producida conforme a unas proporciones y una medida exacta; se la puede medir convenientemente siempre que se efectúe una correcta observación de unas y otras. La música instrumental es la que se produce por medio de instrumentos, como ya dijo el salmista David.»

Francon de Colonia (s. XIII)

Autor de *Ars cantus mensurabilis* (ca. 1260), por el que recibe su nombre el sistema de notación de la 2ª mitad del s. XIII (notación proporcional o franconiana)

Centrado en problemas de contrapunto y de música *mensural* (el problema del ritmo, surgido de la polifonía y de la complejidad de la articulación armónica)

> «[Música mensural es la] melodía medida entre intervalos largos y breves [...] Medida es una cualidad que indica la longitud y la brevedad de cualquier melodía mensurable. Digo mensurable en cuanto que, en el canto llano, tal medida no se hace presente [...]. El tiempo es la medida de los sonidos que poseen emisión; asimismo, en el extremo opuesto, la inexistencia de sonidos se llama pausa [...]. [Discanto es la] combinación consonante de diversas melodías unidas, constituídas por sonidos largos, breves y aún más breves [...]»

Philippe de Vitry (1291-1361)

Secretario de los reyes Charles IV y Philippe IV de Francia

Fue obispo de Meaux

Su tratado *Ars nova musicae* (ca. 1325) fue el fundamento de la revolución musical en francia

La parte más importante trata del ritmo

Se abandonaron los viejos modos rítmicos

Los valores rítmicos fueron susceptibles de divisiones binarias o ternarias

Introdujo la subdivisión de la semibreve en mínimas

Fue un poeta y compositor muy estimado por Petrarca

Autor de 10 motetes, 3 ciertos y 7 atribuídos

Ms. de Ivrea

Roman de Fauvel

Johannes de Muris (ca. 1290-ca. 1355)

Sus teorías son las del *Ars Nova,* procedentes del tratado de su amigo Philippe de Vitry

Muy célebres hasta finales del s. XIV

Autor de *Musica speculativa* (presentado en la Sorbona en 1323), *Summa musices* y de *Libellus practice cantus mesurabilis*

También se le atribuye *Speculum musicae* (como a Jacques de Lieja, autor más probable)

La música es un arte dulce (placer) y útil

«La música es, entre todas las artes, la más dulce, porque ninguna procura tanto placer en tiempo tan breve.

[...] es una medicina que opera sorprendentemente, curando las enfermedades, sobre todo las producidas por la melancolía y por la tristeza [...]. Además, la música anima a los caminantes y acobarda y ahuyenta a los ladrones. da valor en la batalla a los que tienen miedo y reúne a los dispersados y los vencidos.»[10]

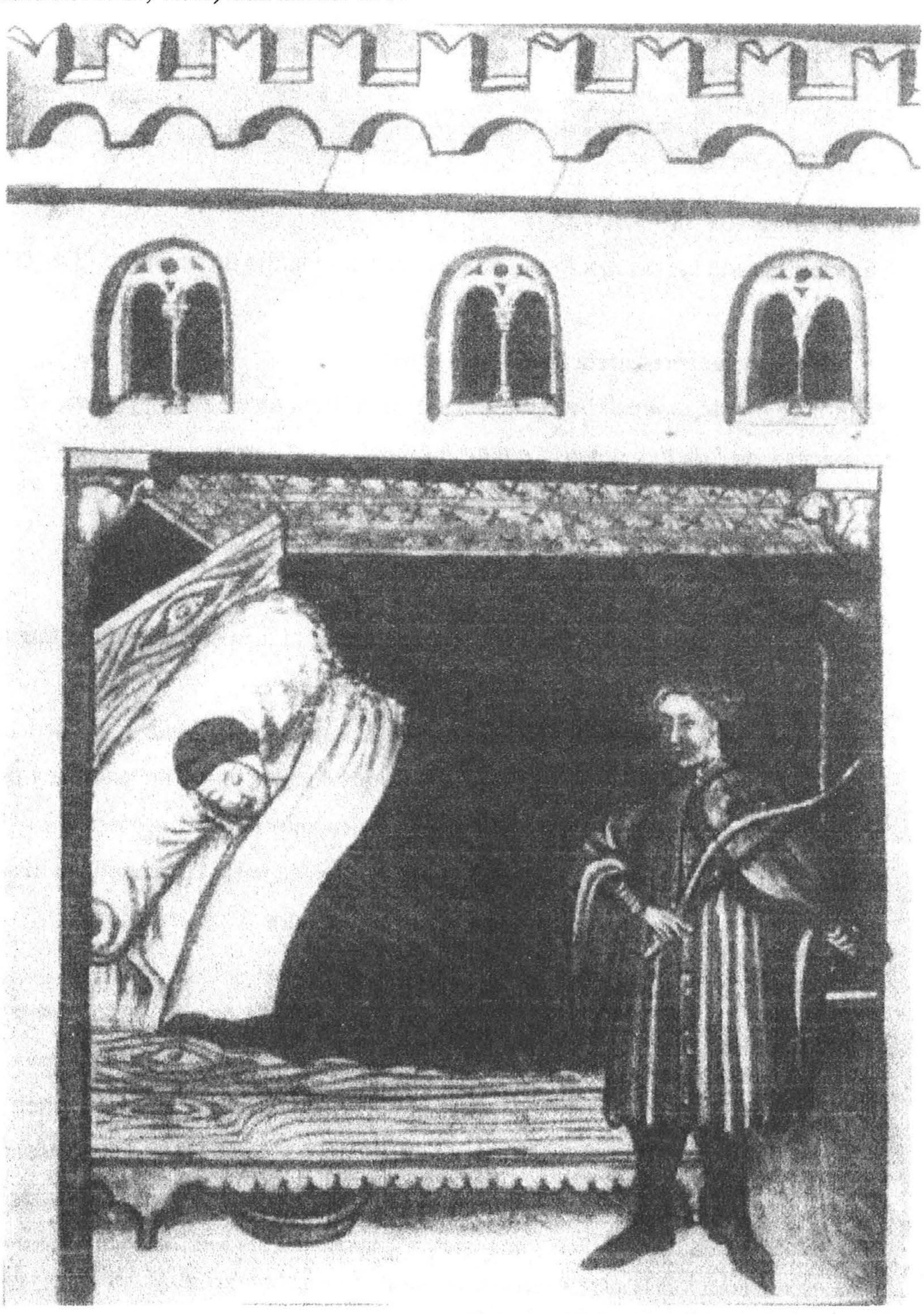
Sobre la preferencia de tiempos binarios o ternarios:

«El hecho de que toda perfección se halle en el número 3, se puede recabar de muchas observaciones: dios, que es lo más perfecto, posee una única sustancia y tres personas [...]. Entre los cuerpos celestes, se encuentran los objetos que se mueven, los que son movidos [por otros] y el tiempo. Tres son los atributos de las estrellas: calor, luz y esplendor [...]. Así pues, desde el momento

[10] Sobre el carácter curativo de la música, recuérdense tratados como el de IBN BUTLAN: *Tacuinum sanitatis in medicina* (s. XI), Cap. "Sonare et balare".

en que el número 3 está en todas partes presente de una manera u otra, no puede subsistir duda alguna acerca de su perfección. Y vice versa: el número 2, dada su vecindad respecto al 3, es, en consecuencia, imperfecto.»

Tacuinum sanitatis in medicina (Hausbuch der Familie Cerrutti), finales del s. XIV. (Österreichische Nationalbibliothek, Viena) Cod. Ser nov 2644



Jacques de Lieja (ca. 1270-?)

Adversario contemporáneo de Muris

Se le atribuye el tratado más voluminoso, compendio del saber musical de la época: *Speculum musicae* (ca. 1335):

500 capítulos en 7 volúmenes

Ataque al *Ars Nova* y defensa de la tradición (garantía de valor estético)

«A algunos les parecerá más perfecto el arte moderno que el antiguo, puesto que este último es más refinado y más difícil (*difficilior*); más refinado (*subtilior*) ya que se extiende en demasía y añade muchas cosas al antiguo. Refinado es, asimismo, lo que es más penetrante y abarca más cosas. Que sea más difícil se puede constatar a través de las formas de cantar y de dividir el ritmo que los modernos emplean en sus obras. Sin embargo, otros prefieren lo contrario, debido a que el arte es tanto más perfecto [...]. Así pues, el nuevo arte [...] se sirve de numerosas y variadas imperfecciones en las notas, en los modos, en los ritmos y en los tiempos [... que] se extienden incluso a la práctica. [...] la sencillez es más perfecta.

[Los músicos del *Ars Nova*] cantan de forma demasiado lasciva, multiplican las voces supérfluamente, no dejan oir las consonantes, despedazan, dividen y saltan con la voz sobre sonidos intempestivos, aúllan y ladran como perros, [...] se sirven de armonías lejanas a la naturaleza.»

La Trinidad, origen de:

La perfección del número 3

Y de los ritmos ternarios

Jerónimo de Moravia (s. XIII)

Autor de *Tractatus de musica*

La música, ciencia de los sonidos percibidos por los sentidos

La relación entre teoría y práctica es de dependencia:

Se deduce de la que existe entre razón y sentidos

Los sentidos sólo intervienen si la razón los ilumina

«Por este motivo, la ciencia de la música es superior como conocimiento racional que como operación práctica, en el sentido de que la mente supera al cuerpo.»

Engelberto de Admont (s. XIV)

De los tres tipos de música, sólo se interesó por la *orgánica (instrumentalis)* producida por la voz humana y por los instrumentos, porque es la que se puede oir

Identidad entre música y armonía:

Necesidad de afrontar el problema de la consonancia de un mayor número de sonidos dentro de la técnica del contrapunto, y con un mayor número de melodías

«[La música es] la ciencia que investiga y descubre el acuerdo y la consonancia, según proporciones armónicas, entre cosas contrarias y desiguales, y cosas conjuntadas y próximas.»

S. XIV:

Primeras conceptualizaciones sobre la belleza de la música como hecho autónomo

Belleza pura de los sonidos

Recuperación simultánea de la teoría de los efectos de la música en el espíritu ("psicología" de la música)

Marchetto de Padua (s. XIV):

Autor de *Lucidarium*, sobre el canto llano

Musicus y cantor: el 1º ordena, el 2º ejecuta (ya no es una "bestia")

Ambos se necesitan y son interdependientes

Criterio para juzgar la belleza: la armonía (cada vez más terrena)

«La música es la más bella de todas las artes [...] de su nobleza participa todo cuanto tiene vida y cuanto no la tiene [...]. Ciertamente no hay nada en mayor consonancia con el hombre que dejarse relajar por los modos dulces y entrar en tensión por los modos contrarios a esos. Asimismo, tampoco hay edad humana en la que no se experimente deleite ante una dulce

melodía. [...] Entre todas las plantas, la música es la que provoca mayor admiración; sus ramas poseen bellas proporciones, acordes con los números; las consonancias son como sus flores y las dulces armonías, sus frutos [...]»

Consonancia y disonancia se definen en términos de placer

La razón ha de integrar al oído, que es imprescindible

Música = ciencia de los sonidos

Simón Tunstede, monje inglés (s. XIV)

Autor de *Quatuor principalia musicae*

Perspectiva metafísica (Boecio) mezclada con nuevas ideas (aún poco sólidas)

La música ligada a la existencia humana: existía antes de que el hombre inventase la ciencia

«Los hombres se sirven con naturalidad de los cantos [...] y, a pesar de ser del todo inexpertos en materia de arte, unían, sin embargo, sus voces con admirable suavidad. [La música] forma parte de la naturaleza del hombre [...]; en cualquier parte aquélla ha contado con tanta difusión, que niños, jóvenes, viejos y mujeres se han regocijado en compañía gracias al placer natural [producido por] las dulces melodías.»

Johannes de Grocheo (s. XIV), en *De musica*

Contra la teoría de Boecio

Rechazó cualquier la música mundana y las teorías matemáticas sobre la música

Ya no es un duplicado del orden cósmico

Dante: adhesión a los nuevos ideales del *Ars Nova*

Se le atribuye la composición de algunas canciones

En la *Divina Comedia*[11] :

Música casi ausente del Infierno: apenas un rumor informe

[11] Dante citó en la obra a los siguientes músicos: Bertran de Born (Infierno), Guiraut de Borneilh y Arnaud daniel (Purgatorio) y Fourquet de Marsella (Paraíso) [CHÍAS 2005 b]

Purgatorio: la música es un recuerdo, algunas alusiones a músicos contemporáneos[12] (especialmente el encuentro con Casella)

Paraíso: mayor presencia, lugar en el que resuenan cantos de ángeles y bienaventurados

Desde el Trecento: la música forma parte de todas las expresiones literarias y artísticas del paraíso

Novedad: los sonidos celestes se oyen (música celestial de formas puramente terrenas)

Exaltación de los efectos de la música en el espíritu humano (antigua teoría griega de los poderes de la música)

«Amoroso canto / que suele calmar todos mis deseos [...]

Amor que a mi entendimiento habla [...] / [...] tan dulcemente, que la dulzura en mi interior suena.» (Purgatorio)

Johannes Tinctoris (s. XIV), flamenco

Alejado de la erudición abstracta, de argumentaciones lógico-matemáticas y de la pedantería

Autor del primer diccionario de términos musicales: *Diffinitorium musicae*

Didáctico, para Beatriz de Aragón (hija de Fernando I)

Armonía: «una cierta placidez producida por sonidos adecuados»

Melodía: «es lo mismo que la armonía»

Compositor: «inventor de cualquier melodía»

Consonancia: «mezcla de diferentes sonidos que aporta dulzura a los sonidos»

Disonancia: «mezcla de diferentes sonidos que, debido a su carácter, ofende a los oídos»

Autor de *Complexus effectuum musices:* sobre los efectos que causa la música en el oyente

«Preparar para recibir la bendición divina.

Estimular los ánimos a la piedad.

Arrojar la tristeza.

Ablandar la dureza del corazón.

---

[12] [CHÍAS 2005 b].

Poner en fuga al diablo.

Provocar el éxtasis.

Elevar la mente terrenal.

Modificar la mala voluntad.

Poner contentos a los hombres.

Sanar a los enfermos.

Suavizar los esfuerzos.

Incitar los ánimos al combate.

Atraer el amor.

Aumentar la alegría del convite.

Glorificar a los expertos en ella [la música].

Santificar las almas.»

Autor de *Liber de arti contrapuncti* (1477): contrario a las teorías de Boecio, renacimiento del Aristotelismo

«[...] no puedo continuar guardando silencio en relación con las opiniones de numerosos filósofos, entre los que se hallan Pitágoras y Platón y cuantos vinieron después [...] según los cuales las esferas celestes giran conforme a modulaciones armónicas, o lo que es lo mismo, conforme al ajuste entre sonidos diferentes. Mas cuando, como relata Boecio, algunos afirman que Saturno se mueve produciendo un sonido más grave [... y] la luna produce un sonido más agudo, mientras otros, inversamente, afirman que [...] el más agudo es el de las estrellas fijas, yo no me muestro partidario de ninguna de estas opiniones. [...] creo firmemente en Aristóteles y en sus comentaristas, así como en nuestros filósofos más recientes, que han demostrado [...] que en el cielo no hay sonido [...] nadie me persuadirá de que las armonías musicales, que no pueden producirse sin sonidos, puedan ser fruto del movimiento de los cuerpos celestes. Las armonías de los sonidos y de las melodías [...] las producen [...] los instrumentos terrenales [...]»

Vía para reconocer el placer (*delectatio*) como objetivo de la música

Adam de Fulda, contemporáneo de Tinctoris

Autor de *Musica* (1490)

Primer fin de la música: el placer.

2º fin: ahuyentar la tristeza

Bartolomé Ramos de Pareja

Autor de *Musica practica* (Bolonia, 1482)[13] : motivaciones prácticas y didácticas

Nueva división del monocordio basada en criterios empíricos utilizando «fracciones ordinarias», para obtener la entonación *justa*

Dividir sucesivamente por la mitad la longitud total de la cuerda vibrante para obtener intervalos más pequeños

Aplicación de criterios empíricos para obtener la afinación justa: Ramos Pareja, Spataro

Aplicación de criterios racionales abstractos de la tradición medieval: Burzio, Gaffurio

El *Ars Nova*

Coincidió con:

El declive de:

La organización feudal

El espíritu de las cruzadas

La autoridad de la Iglesia

El papado de Avignon

La aparición de una burguesía de comerciantes

La crisis económica centroeuropea que produjo revueltas en las ciudades (en Paris en 1306)

La guerra de los Cien Años entre Francia e Inglaterra (desde 1337)

Francia

Con los primeros Valois

Artes más sabias y realistas

[13] Hay edición reciente en español a cargo de J.L. Moralejo (1977): Madrid, Alpuerto.

El artista descubrió su vocación contestataria

Afirmación de las lenguas vernáculas

Avanzó lo profano sobre lo sagrado

Música:

Gusto por lo complejo, búsqueda de lo moderno

Aspiración a la autonomía de la composición

Apoyo teórico de Philippe de Vitry

Autonomía del ritmo

Ritmos dislocados, síncopas, paréntesis rítmicos, polirritmias*...

"Hoquet" (hipo): alternancia rápida de las voces, cuyo retraso se hacía corresponder exactamente con las notas y los silencios

Aumento / disminución de los valores rítmicos (indicado con signos especiales)

Afirmación del sentimiento armónico

Desarrollo en la *musica ficta*: sistema más o menos empírico en el que las notas se alteran para modificar el carácter de ciertos intervalos

Desde s. XIII: reglas variables determinaban la alteración* de ciertos sonidos (sin tener que precisarlo la notación): confusas

Principios s. XIV: se establecieron 2 razones para obligar a alterar las notas:

La necesidad de que las cuartas y quintas sean justas:

El tritón o *diabolus in musica* (quinta disminuída o cuarta aumentada): inaceptable entre dos voces simultáneas

El fa se convierte en sostenido si se asocia a un si

El si se convierte en bemol si se asocia a un fa

La afirmación del carácter conclusivo de las cadencias: por la atracción de la final sobre su vecina en un semitono

Cuando la penúltima nota de una cadencia está a un tono de la final

Se eleva un semitono (nota sensible*)

Principio de la modulación

Incorporación de la *contratenor*:

En principio, misma tesitura que la tenor, con la que se entrecruza

Estabilizada bajo la tenor: *contratenor bassus* (contrabajo)

En posición intermedia entre la tenor y el duplum: *contratenor altus* (contralto)

La combinación de tenor y contratenor instrumentales: acentúa el efecto de monodia acompañada (baladas, virelais)

El sentimiento armónico existe por intervención de relaciones dinámicas o jerárquicas entre los sonidos (aún lejos de la individualidad de los acordes)

Roman de Fauvel (1310-1314) (B.N. Paris, ms. fr. 146):

Gran poema satírico de Gervais du Bus, notario de la cancillería real

Denunciaba la corrupción de la sociedad francesa bajo Philippe le Bel[14].

Enriquecido con muchas composiciones insertadas en el ms. (desde 1316) por Chaillou de Pestain, gentilhombre de la corte

Son una antología de la música desde el s. XIII

También contiene una colección de bellas baladas, rondós y virelais de Jehannot de Lescurel (+ 1303):

Pieza polifónica: "A vous, douce débonnaire"

Perfecta transición del clasicismo al *Ars Nova*

El motete: pluralidad de textos e isorritmia

Estructuras rítmicas periódicas (frecuentemente largas y complejas)

Una misma sucesión de valores rítmicos (*talea*) se adapta invariablemente en una misma voz (generalmente la tenor) a las frases melódicas sucesivas

Isorritmia: se extendió de la tenor a las otras voces y géneros:

Machaut: motetes y baladas

Polirritmia: entre las *taleae* de las diferentes voces

La melodía se repite y no tiene el mismo ciclo que la *talea* (número de notas diferente del de los

[14] Fauvel: animal simbólico que encarnaba todos los defectos: flatterie, avarice, vanité, vilénie, envie, lâcheté (iniciales que componían su nombre).

valores rítmicos): ritmo diferente en cada repetición

Renovación constante de ritmo y melodía[15]

Géneros emparentados con las canciones con estrofa: baladas, rondós, virelais, lais

Rondó: origen coreográfico (s. XIII), canción bailada que dirigía la ronda

Separado del baile: claro carácter polifónico (2, 3, 4 voces, frecuentemente de la misma importancia)

Baladas, virelais y lais: monodias o monodias acompañadas

Escritura polifónica, pero una sola voz cantada (excepcionalmente 2 o 3: baladas dobles y triples de Machaut, de textos múltiples) y el resto de los instrumentos[16]

Baladas de Machaut: 3 estrofas, en las que el último verso (igual en cada estrofa) forma el estribillo

Inspiración en la balada poética

Virelais: baladas simplificadas de forma menos rígida

Eran canciones delicadas, generalmente monódicas, a veces con un tenor instrumental

Lai: largo poema lírico monódico de 12 estrofas o pares de estrofas, todas musicalmente diferentes salvo la última, que retoma la melodía de la 1ª

Guillaume de Machaut (ca. 1300-1377): estudió en la universidad de París; secretario de Jean de Luxembourg, rey de Bohemia, a quien acompañó por toda centroeuropa e Italia

1340: canónigo en Reims, donde se dedicó a la poesía y la música

Se enamoró de Péronne d'Armentières, quien le inspiró

"Dit de la Verité"

Después al servicio del rey de Navarra Carlos el Malo, y del de Francia Charles V; también de Jean de Berry

Compuso: 19 lais, 33 virelais, 21 rondós, 42 baladas, 23 motetes, un "hoquet" doble, una misa a 4 voces y varias piezas musicales integradas en grandes poemas (*Remede de Fortune, Voir Dit*)

Experiencia en los estilos antiguos (especialmente de los

[15] Olivier Messiaen aplicaba un principio similar en los largos pedales rítmicos y armónicos.
[16] Como en el Lied romántico: las voces instrumentales dialogan con la voz cantada (no con carácter secundario).

trovadores y los troveros)

Trasladó a la música algunos procedimientos técnicos de la poesía: *versus retrogradi o cancerini,* citación (de canciones), juegos y enigmas musicales

Maestro en el arte nuevo: rondós, motetes profanos, misa

Motete "Ma fin est mon commencement": utilizó el contrapunto retrógrado ("del cangrejo")

La voz superior es exactamente el movimiento contrario del tenor

Messe de Nostre Dame: primera música polifónica homogénea (verticalidad)

Unidad obtenida por células melódicas y rítmicas características

Escritura homogénea

A 4 voces cantadas, dobladas instrumentalmente

Ritornellos sin palabras instrumentales

Potencia expresiva

Italia

Trecento: bajo la influencia del *dolce stil nuovo* (Dante, Petrarca)

Anuncio del Renacimiento

Música:

Esencialmente melódica

Uso escaso de los tenores litúrgicos:

Voz principal, generalmente aguda: más suave y expresiva que en Francia

Florencia: música profana monódica hasta ca. 1370

Después 2 o 3 voces, una o dos cantadas

La otra u otras formando acompañamiento instrumental

Ballate (baladas): predominantes

Difieren del madrigal en su lirismo claro que anuncia en bel canto

Francesco Landini[17] : autor de unas 140 baladas

Petrarca: autor de varios poemas madrigalescos

Mecenas musicales (ca.1300-1350): Lucchino Visconti (Milan) y Mastino II della Scala (Verona):

Favorecieron la aparición de nuevos géneros polifónico en el Norte: madrigal y *caccia*

Madrigal (principios s. XIV):

1 a 4 estrofas de 3 versos cada una, cantadas con la misma música, que concluyen con un ritornello de 2 versos con otra música diferente

Composición polifónica con influencias del conductus y de las canciones de los trovadores:

Frecuentes técnicas de imitación, de intenciones descriptivas y de metáforas amorosas

Inicialmente a 2 voces: Giovanni da Cascia

Después a 3 voces: Jacopo da Bologna

Caccia (caza):

Tipo de madrigal de 1 estrofa en forma de canon

Las partes se persiguen (se dan caza) entre sí

Temas: la caza, la persecución amorosa

Generalmente a 2 voces en canon regular, a los que se añade un tenor instrumental libre

Francesco Landini (1325-1397): culto, virtuoso del órgano portátil

Posible discípulo de Jacopo da Bologna

Gran reputación en Florencia como poeta y músico

Fue organista en San Lorenzo

Autor de:

12 madrigales

Más de 140 baladas a 2 y 3 voces

[17] Véase la página siguiente.

Otros compositores del *Ars Nova* en Florencia:

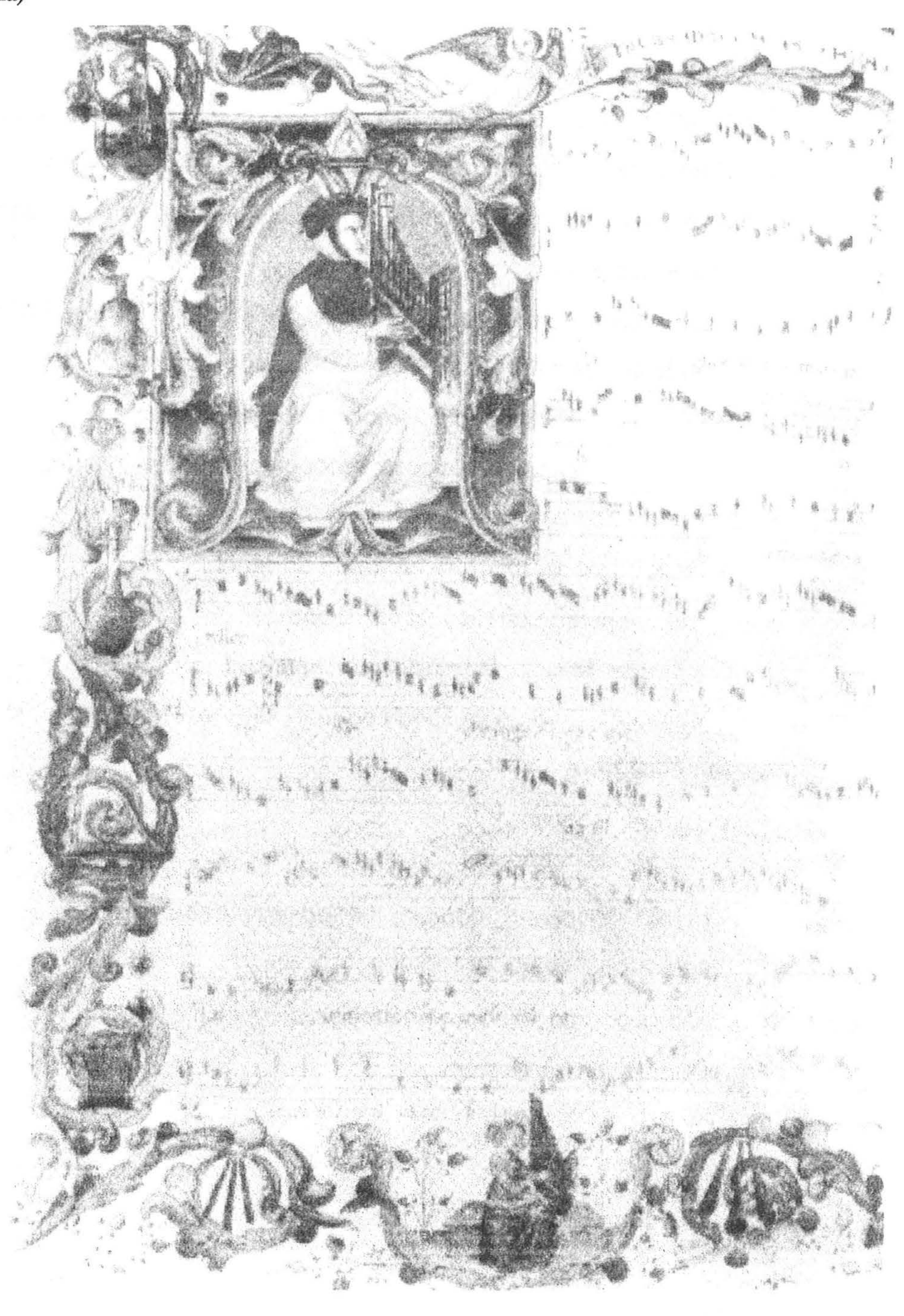
Niccoló da Perugia

Gherardello

Ciconia

Fra Andrea de' Servi....

Landini y su órgano portátil. Partitura de Landini. *Codex Squarcialupi* (s. XIV) (Bibl. Med. Laurenziana, Florencia)



Los dramas litúrgicos, los juegos y los misterios

Dramas litúrgicos:

- Para aumentar la participación de los fieles (desde final s. IX)
- Cortas escenas dialogadas intercaladas en la liturgia
  - Aparecieron a la vez en Saint-Gall, Saint-Martial de Limoges, Saint-Benoît-sur-Loire (Fleury)
  - Formaron el núcleo de los dramas litúrgicos
    - Origen de la mayoría del teatro europeo (especialmente la ópera) y del oratorio
- Dramas de la Pasión:
  - La música aparecía sólo entre escenas,
    - Como interludios instrumentales, responsos, conductus (cantos de procesión...)
  - Gran interés literario y fuerza dramática
    - *Pasion del Palatinus* (2ª mitad s. XIV, Biblioteca Vaticana)
  - Gran interés sociológico
    - Teatro popular original
      - Gran participación colectiva
    - Francia: Confrères de la Passion
      - Prolongaron la tradición hasta su prohibición (1548)
    - Alemania: se mantiene aún en Oberammergau (Baviera)

Estos dramas, después llamados "juegos", sirvieron de modelo a muchos otros

- Temas: escenas bíblicas, milagros...
- Se fueron incorporando diálogos versificados en lengua vulgar

Inicialmente representados en los monasterios, después en las iglesias

- Aprovechando al máximo las características espaciales
  - A finales del s. XII salieron al atrio; después al cementerio y por fin a la plaza pública

Se separaron paulatinamente de la liturgia y se abrieron a influencias profanas

- Para ser mejor vistos, los actores se subieron a un tablado elevado ante una de las

portadas de las iglesias, que representaban la puerta del Cielo (de la casa de Dios)

Trajes, decorados y artificios empezaron a hacer la puesta en escena más verosímil y explícita

Didascalias cada vez más precisas y exigentes

Milagros: juegos/dramas litúrgicos que salieron de la iglesia y adoptaron la lengua vulgar

Ministerium (oficio, ceremonia)

Equivalente a *ordo u officium* en los dramas litúrgicos, deformado en *mysterium*

Misterios: grandes dramas de la Pasión

Juegos: representaciones sagradas o profanas (sin carácter serio)

Milagros: historias milagrosas

En los juegos y misterios la música no siempre era esencial

Estímulos para la imaginación de poetas y músicos

Ejemplos:

Leyenda de san Nicolás

Manuscrito de Fleury (4 milagros de santos):

En *Filius Getronis* cada personaje tiene su tema musical propio

Grandes procesiones (ss. XII-XIII)

Danzas rituales

Aún quedan vestigios en la fiesta de san Marcial en Limoges (cada 7 años)

Los bailes en las iglesias fueron condenados por los concilios desde el s. VI

Aún frecuentes en el s. XVI

Ciclo de Pascua (Saint-Martial de Limoges, s. X):

Tropo de introducción dialogado por los oficiantes

Ca. 970: se añadieron personajes y episodios, pequeñas puestas en escena en las que el altar simulaba el sepulcro

Se trasladó al final del oficio de maitines (momento más propicio)

Evolución recogida en varios manuscritos (Vich s. XII, Oxford s. XI, Tours s. XII...)

Las versiones se iban nutriendo de las precedentes

Melodías transmitidas a lo largo de los siglos

Desde el s. XII, en lo esencial la secuencia de escenas era (lógica dramática no coincidente con el Evangelio):

Introducción: legionarios junto al sepulcro, que son derribados por un ángel

Las santas mujeres compran los perfumes

De camino, se preguntan quién les moverá la piedra que cierra el sepulcro (*planctus* de la Magdalena)

Quem quaeritis ante la tumba vacía

A veces se incluía una escena muy emotiva en la que Jesús, vestido de jardinero, llamaba a la Magdalena por su nombre

Desde el s. XII: se cantaba *Victimae paschali laudes*, y se anunciaba la buena nueva en forma dialogada

Juan y Pedro corren al sepulcro y lo hallan vacío: dos clérigos corrían desde el fondo de la iglesia hasta el altar y sacaban del tabernáculo los lienzos del sudario (símbolos de la Resurrección)

Ss. XIII y XIV: se añadieron escenas y se incorporaron lenguas profanas

Peregrinus (desde el s. XII)

Escena de los peregrinos de Emaús (en lo esencial sigue el texto de san Lucas)

Aparición de Jesús en Emaús, no en Jerusalén

Unidad en el lugar de la acción

Frecuentemente incorporada al Drama del sepulcro, pero también interpretada de modo independiente

Algunas versiones incluyeron el episodio de Tomás el incrédulo

Ciclo de Navidad (simultáneo al de Pascua)

El núcleo era un tropo dialogado, imitación del de Pascua, y también incorporado al final del oficio de maitines

Codex Buranus, s. XIII (Bayerische Staatsbibliothek): se pueden considerar los episodios como dramas independientes (representados en ceremonias distintas)

Ordo prophetarum: tropo lírico sobre las profecías de la Sibila, que se salmodiaban en Nochebuena desde el s. VI; se le incorporó un grupo de

"profetas" (san Agustín, *La ciudad de Dios*) que anunciaban el nacimiento a través de cantores distintos

Se unían en una procesión solemne detallada en un ms. de Laon (representada en la fachada de Notre-Dame la Grande en Poitiers, s. XII)

Al desfile de profetas se asociaba a veces el Drama de los desposorios, a modo de prólogo (Saint-Martial)

Officium pastorum o Drama de los pastores: escena del pesebre (según san Lucas)

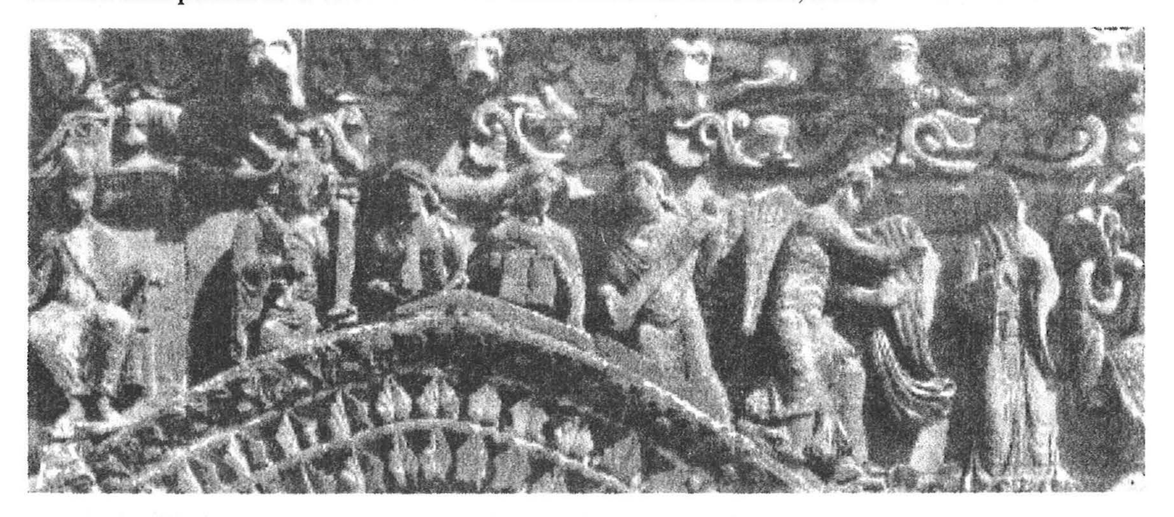
A veces precedido de la escena de la Anunciación

Officium stellae o Drama de los magos (según san Mateo): los magos traen las ofrendas a Belén, Herodes se encoleriza y la Sagrada Familia huye a Egipto

La corte de Herodes y los magos propiciaban unas puestas en escena muy coloristas

Interfectionem puerorum o Matanza de los inocentes: tras una procesión de niños se produce la matanza y el lamento de raquel; concluye con la resurrección de los niños y con otra procesión


Profetas en la portada de la catedral de Notre-Dame la Grande de Poitiers, s. XII.



Juego de Daniel (1140) (British Museum)

Composición colectiva de monjes estudiantes en Beauvais

Representado inicialmente en el oficio de maitines, probablemente en Navidad

Suntuosa e imaginativa puesta en escena

Lujosas procesiones de los reyes Darius y Balthazar (con parte del tesoro de la catedral)

Durante el festín aparecía una escritura milagrosa en la pared

Daniel ante los leones era defendido por un ángel...

Música muy abundante y variada, notada y legible

Incorpora un acompañamiento de arpas, tambores y otros instrumentos

Incluía varios géneros:

Narraciones: recitados musicales similares a la salmodia, que actuaban como los recitativos en la ópera (hacían avanzar la acción)

Piezas procesionales (*conductus*): acompañaban los movimientos escénicos importantes (entradas/salidas, traslado de los vasos sagrados ante Balthazar...)

El estilo era el de la "secuencia" (una sílaba por nota), con cierto aire de canción popular

Piezas líricas: estilo próximo a las canciones de los trovadores

Juego de Adán y Eva (fin s. XII)

Precedía a la procesión de los profetas

2 partes:

Historia de Adán y Eva: que incluía una serpiente trepando a un árbol

Historia de Caín y Abel: prefiguraba la Pasión

En francés (salvo el coro)

Considerada la primera obra maestra del teatro francés

Para ser representado en el atrio (didascalias muy precisas)

Música:

Enunciados tradicionales en latín, que eran "comentadas" por los versos dialogados en francés

Juego de Adán: bosquejo de los grandes Misterios del s. XV

Se remontaba al pecado original para dar sentido a la Resurrección

Tema central: el Drama de la Pasión, que no apareció antes del s. XIII

2 pasiones en el *Codex Buranus*

Una muy breve sin notación musical

Y otra muy desarrollada con neumas indescifrables

Gran riqueza dramática

Variedad de lugares escénicos (mansiones)

Abundantes indicaciones sobre la puesta en escena

Espectáculos con temas totalmente profanos

Adam de la Halle o Adam le Bossu (ca. 1240-1280)

Monje que estudió en la abadía de Vauxcelles y en París

Reputación como trovador, gran autor dramático y de obras polifónicas

Jeu de Robin et Marion (1285): pastoral dramática de personajes muy verídicos, que encadenaban juegos, refranes de éxito e improvisaban bailes en escena

Primera ópera cómica: representada en la corte francesa de Charles d'Anjou en Nápoles, donde sirvió de distracción tras las Vísperas Sicilianas (ca. 1285)

Jeu de la Feuillée (ca. 1262): sátira de la burguesía

Jeu du pèlerin: conjunto de canciones

Obras polifónicas a 3 voces:

14 rondós, un rondó-virelai, una balada, 7 motetes

Canciones monódicas

BREVE GLOSARIO DE TÉRMINOS utilizados en el texto (marcados con *)

Alteración: modificación de la altura de las notas, mediante signos situados delante de ellas (alteraciones temporales) o detrás de la clave (alteraciones permanentes).

Diafonía: cantar a la octava, práctica popular antigua. Aristóteles: los hombres y las mujeres cantaban a la octava, creyendo que cantaban al unísono.

Polirritmia: superposición de varias fórmulas rítmicas diferentes, incluso con métricas diferentes.

Sensible: séptimo grado de la escala diatónica en la teoría clásica: es la séptima mayor de la tónica. Debe su nombre a su inestabilidad natural.

AUDICIONES RECOMENDADAS

- Polifonía Aquitana en Saint-Martial de Limoges (s. XII): "Domine labia mea aperies." *Les Premières Poliphonies.* Harmonia Mundi, 1995. [Ensemble Organum, dir. Marcel Pérès]

- École de Notre Dame: "Messe du Jour de Noël (s. XII): extractos." *Les Premières Poliphonies.* Harmonia Mundi, 1995. [Ensemble Organum, dir. Marcel Pérès]

- Música sacra en la Inglaterra del s. XIV: "Edi be thu." *Le siècle de l'Ars Nova.* Harmonia Mundi, 1995. [The Hilliard Ensemble, dir. Paul Hilliard]

- ADAM DE LA HALLE: "Jeu de Robin et de Marion: Rondeau: *Robins m'aime.*" *Norton Anthology of Western Music.(Vol. 1)* Sony, 1996 [Studio für Alte Musik Düsseldorf].

- PHILIPPE DE VITRY: "Le Roman de Fauvel: extractos." *Le siècle de l'Ars Nova.* Harmonía Mundi, 1995. [Clemencic Consort, dir. René Clemencic]

- PÉROTIN: "Organum quadruplum: Sederunt." *Norton Anthology of Western Music.(Vol. 1)* Sony, 1996 [The Hilliard Ensemble, dir. Paul Hilliard].

- GUILLAUME DE MACHAUT: "De toutes fleurs". *Le siècle de l'Ars Nova.* Harmonía Mundi, 1995. [Ensemble Organum, dir. Marcel Pérès]

- FRANCESCO LANDINI: "Che pena è quest'al cor". *Le siècle de l'Ars Nova.* Harmonía Mundi, 1995. [Ensemble Organum, dir. Marcel Pérès]

BREVE BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA

CALDWELL, J. (1988): *La música medieval.* Madrid, Alianza.

CANDÉ, R. de (1978): *Histoire universelle de la musique* (Vol. 1). Paris, Éditions du Seuil.

CATTIN, G. (1987): *Historia de la música, 2: El Medievo (1ª parte).* Madrid, Turner.

CHAILLEY, J. (1950): *Histoire musicale du Moyen Age.* Paris, Presses Universitaires de France.

CHÍAS, P. (2005): *Música y número en la Alta Edad Media.* Madrid, Cuadernos del Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

CHÍAS, P. (2005 b): *Los espacios de la música profana y del amor cortés.* Madrid, Cuadernos del Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

COEURDEVEY, A. (1998): *Histoire du langage musical occidental.* Paris, Presses Universitaires de France.

FELLERER, K.G. (Ed.) (1972): *Geschichte der Katholischen Kirchenmusik. Band I: Von den Anfängen bis zum Tridentinum.* Kassel, Bärenreiter.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I. (1990): *Historia de la música española: I- Desde los orígenes hasta el Ars Nova.* Madrid, Alianza.

FUBINI, E. (1988): *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX.* Madrid, Alianza.

GALLO, F.A. (1983): *Historia de la Música, 3: El Medievo (2ª parte).* Madrid, Turner.

HOPPIN, R.H. (1978): *The Medieval Music.* New York / London, Norton-Dent.

MEYER-BAER, K. (1970): *Music of the Spheres and the Dance of Death.* Princeton University Press.

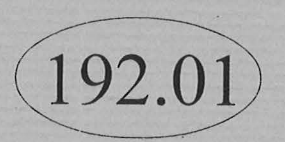
REESE, G. (1990): *La música en la Edad Media.* Madrid, Alianza.

SALAZAR, A. (1988): *La música en la sociedad europea: I- Desde los primeros tiempos cristianos.* Madrid, Alianza.

SEAY, A. (1975): *Music in the Medieval World.* New Jersey, Prentice-Hall.

NOTAS

CUADERNO



CATÁLOGO Y PEDIDOS EN
http://www.aq.upm.es/of/jherrera
info@mairea-libros.com

84-9728-164-0